

El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo

Jorge Dubatti

La primera década del siglo XXI introduce en el campo teatral de Buenos Aires significativos cambios políticos, culturales y específicamente escénicos, pero lo hace aún enmarcada en la unidad de periodización cultural que llamamos Postdictadura (1983-2011), que involucra una historia del pasado reciente y del tiempo presente (Villagra). Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o sub-unidades), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989); el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) y los planteos actuales del peronismo kirchnerista bajo el signo del “post-neoliberalismo” (2003-2011).¹

Pero la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. Nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983, sumada a los años de accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) entre 1973-1976: 30.000 desaparecidos, campos de concentración, tortura y asesinato, exilio, censura, terror, subjetividad hegemónica de derecha y complicidad civil. Incluso uno de los espectáculos más potentes del período, *Postales argentinas* (1988), del director Ricardo Bartís (referente fundamental de la escena actual), habla de “la muerte de la Argentina” (Dubatti y Fukelman). Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente.

Acaso alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura cultural, pero no será en lo inmediato, ni está claro cuándo.²

Las coordenadas generales que definen el teatro en este período iniciado en 1983 siguen vigentes en la primera década del siglo XXI e incluso se han acentuado:

- reelaboración memorialista y existencial de la experiencia aberrante de la dictadura cívico-militar de 1976-1983 y de sus consecuencias como trauma y continuidad hasta hoy;
- “estallido” de poéticas, pluralismo de concepciones, destotalización y canon de la multiplicidad en las concepciones teatrales, auge de lo micropolítico y lo micropoético;
- desdelimitación del acontecimiento teatral, redefinición del teatro por su confrontación con la transteatralización social, exacerbada a partir de los años noventa por la saturación de mediaticidad;
- nueva cartografía teatral del país en los planos intranacional (multicentralidad, regionalización), internacional (nueva red de conexiones y mayor fluidez en la salida del teatro argentino al mundo, asimetría en cuanto a la baja presencia del teatro mundial en Buenos Aires) y supranacional (tensiones entre globalización—entendida como homogeneización cultural—y localización);
- desplazamiento del modelo de autoridad por el modelo “relacional” y consolidación de nuevos sujetos dotados de un nuevo protagonismo;
- valor del teatro como biopolítica a través de la fundación de territorios de subjetividad alternativa, con la consecuente redefinición, ampliada, de las relaciones entre teatro y prácticas políticas.

La primera década del siglo XXI se abre con la puesta en evidencia de la crisis del neoliberalismo a través del estallido social de finales de 2001. A partir de 2003, la gestión del presidente Néstor Kirchner y su equipo y la profundización de los lineamientos de su proyecto en la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner a partir de 2007 hasta el presente, configuran un país re-estabilizado y de perfil diverso al de las décadas anteriores. Se identifica esta nueva etapa con el movimiento político y cultural del “post-neoliberalismo” que, si bien dentro del capitalismo, contrasta con el proyecto de neoliberalismo “salvaje” impulsado por Carlos S. Menem entre 1989 y 1999 y que culminó en nueva tragedia. Algunos hitos destacables que permiten percibir ese cambio “post-neoliberal” encarnado en acontecimientos

políticos concretos: mejora real en la economía del país; descenso real de los índices de desocupación; pago de la deuda externa; nueva Ley de Medios de Comunicación (que desplazó a la promulgada durante la dictadura, vigente hasta 2009); Ley de Matrimonio Igualitario; multiplicación de los juicios a los militares; puesta en vigencia de la Asignación Universal por Hijo y Asignación por Maternidad; re-nacionalización de organismos privatizados de jubilación y servicios; creación de la Televisión Digital Abierta y la integración de la Argentina en la UNASUR, entre otros. Sin embargo, por la hondura del quiebre histórico de la dictadura, la Postdictadura continúa como unidad de periodización cultural hasta el presente.

Desde 2001 el paisaje teatral continúa manifestando la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos característica de los años anteriores de la Postdictadura. Su configuración representativa es la micropoética, o poética de un ente poético particular, de un “individuo” poético (Strawson). Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos, de acuerdo con el *ab esse ad posse* que atribuímos a la observación de la praxis teatral (Dubatti, *Introducción*). El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle del detalle”. La indagación de las micropoéticas es el espacio por excelencia del estudio pluralista (Dubatti, *Mundos teatrales*).³ El análisis micropoético demuestra que, en la Postdictadura, la concepción de una pieza de Romina Paula no habilita de manera directa la comprensión de la poética de una pieza de Manuel Santos Iñurrieta o de Julio Molina (tema al que volveremos más adelante). De allí que propongamos el concepto de canon “imposible” (Dubatti, “Un canon”) como complemento del “canon de multiplicidad”; la elección de un conjunto de micropoéticas “representativas” no implica el desplazamiento jerárquico de la representatividad de las micropoéticas no seleccionadas. En tanto el canon es “imposible”, es desplazado por el concepto de selección.⁴ Además, ningún “cuerpo” de crítica puede acceder a tanta producción como la que se estrena en Buenos Aires año tras

año; en el campo teatral actual, hay investigador especialista pero no experto, en tanto la totalidad del campo es imposible de abarcar. En el auge de las micropoéticas y las micropolíticas (espacios de subjetividad alternativa, al margen de los grandes discursos de representación), la multiplicidad de estilos y cosmovisiones teatrales se ha reafirmado como uno de los signos positivos de la época. Las micropoéticas no permiten una lógica de “campeonato” o competencia entre las poéticas, sino un vínculo de horizontalidad; como el “cada loco con su tema”, cada micropoética “se cuece en su propia salsa”. En este marco de complejidad y pluralismo, nos detendremos en algunas tendencias del campo teatral de Buenos Aires que se observan en la primera década del siglo XXI.

En esta primera década se produce el ingreso y/o afirmación de nuevos agentes, muchos de ellos nacidos durante la dictadura o en los primeros años de la Postdictadura: Claudio Tolcachir, Romina Paula, Lola Arias, Osqui Guzmán, Matías Feldman, Mariano Pensotti, Santiago Gubernori, Alejandro Acobino, Mariana Chaud, Matías Umpierrez, Maruja Bustamante, Manuel Santos Iñurrieta y su grupo El Bachín Teatro, Martín Flores Cárdenas, Emiliano Dionisi, Mariano Mazzei, Diego Faturos, Fernando Rubio, Gastón Cerrana, Marcelo Minnino, Santiago Loza, Alejandra Radano, Heidi Steinhardt, Pablo Rotemberg, el grupo Piel de Lava, por sólo citar algunos nombres en un panorama muy rico, difícil de ceñir, de este canon “imposible”. Entre las novedades cabe destacar:

- aumento en la producción (cantidad de estrenos anuales, que en los últimos años bordean el millar);
- crecimiento de la institucionalización (a través de la actividad del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Consejo Provincial del Teatro en la Provincia de Buenos Aires o la puesta en vigencia de la Ley de Mecenazgo desde 2006);
- crecimiento del teatro comercial y de su sistema de intercambios con el teatro independiente;
- crecimiento de la cantidad de grupos y la producción del teatro comunitario (especialmente estimulado por la crisis de 2001 y el protagonismo histórico de nuevos sujetos sociales) y la propuesta de un pasaje del teatro de “resistencia” al teatro de “la construcción y la transformación”, ligada a las nuevas condiciones del post-neoliberalismo;
- configuración del movimiento de Teatroxlaidentidad (primero en Buenos Aires y luego irradiado a las provincias y a otros países);

- ampliación de los espacios discursivos sobre el teatro gracias al Internet (proliferación de páginas web especializadas, blogs, redes sociales);
- multiplicación de los discursos de investigación (en parte gracias al aumento de becas y subsidios y a la nueva política del CONICET y de las universidades) y de la producción de nuevas categorías teóricas;
- crecimiento de la internacionalización;
- mayor reconocimiento al teatro por su lugar en el concierto social y en la cultura.

En relación a lo último señalado, fue relevante el hecho de que la primera década del siglo se cerró con los festejos del Bicentenario, en los que el teatro tuvo singular centralidad. Fue destacable el desfile teatral para las celebraciones del 25 de mayo realizado por los integrantes del grupo Fuerzabruta, en el que las imágenes de la historia se mezclaron con procedimientos escénicos innovadores, donde no faltaron las citas de espectáculos de la Postdictadura. Junto al Bicentenario, el teatro fue el gran homenajeado, ya que la idea del desfile partió del reconocimiento del peso simbólico que para los argentinos posee la expresión teatral en la Postdictadura. Algunos de los escenarios móviles, como los dedicados a la industria nacional, a las jóvenes víctimas de la Guerra de Malvinas (con las cruces de cementerio incorporadas como “biobjeto” kantoriano al cuerpo de los actores) y a las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, lograron una comunicación conmovedora en la multitud reunida por los festejos.

De la resistencia a la transformación y la construcción social

Entre las grandes aportaciones del teatro argentino de Postdictadura al mapa de la escena mundial, sobresale el *teatro comunitario* o “teatro de los vecinos para los vecinos”. Impulsado por Adhemar Bianchi en 1983 con el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, el teatro comunitario cuenta ya con casi treinta años de historia y ha ido creciendo hasta transformarse en un movimiento nacional, con algunos desarrollos internacionales. Hoy la Red Nacional de Teatro Comunitario (www.teatrocomunitario.com.ar) enlaza el trabajo de más de 35 grupos en actividad en todo el país y cuenta además con más de 10 grupos en formación. Y es cierto que el teatro comunitario ha trascendido las fronteras de la Argentina. Inspirados en las prácticas argentinas, se han formado grupos de teatro comunitario en Italia (Pontelagoscuro, Ferrara), en España (Málaga, Barcelona) y en Uruguay (Montevideo).

Uno de los grupos comunitarios más antiguos y activos es el Circuito Cultural Barracas, que en 2011 festejó sus primeros 15 años. Con sede en pleno barrio de Barracas, se encuentra en plena ebullición creativa, con más producción que nunca y cada vez más imbuido de amor al barrio, uno de los más tradicionales y característicos de Buenos Aires. Explica el director Ricardo Talento:

El Circuito Cultural Barracas es un proyecto comunitario que promueve, a través del arte, procesos de transformación social para la construcción de ciudadanía y la promoción de la equidad y de la inclusión social. Durante años el teatro comunitario se definió como un movimiento de resistencia; afortunadamente los tiempos históricos y la sociedad cambian y hoy podemos decir que las grandes funciones que cumple el comunitario son la transformación y la construcción social y cultural.⁵

En el Circuito Cultural Barracas confluyen los esfuerzos y las alegrías de cientos de personas. Ricardo Talento explica, como portavoz del grupo, que hoy integran el Circuito 300 vecinos de todas las edades, con sus familias, “unas 1200 personas promedio”. Pero además el Circuito ha generado cambios relevantes en el paisaje del barrio; se benefician de su actividad los comerciantes y las empresas que rodean la sede de la calle Iriarte, porque las tareas del Circuito y sus espectáculos movilizan y producen intercambios económicos. Los vecinos de la zona encuentran en el Circuito el único lugar cercano para ver arte y disfrutar propuestas creativas. El Circuito mueve a unos 15.000 espectadores (promedio anual) que asisten a sus espectáculos. Pero además están en contacto con el Circuito los integrantes de 25 grupos de teatro comunitario de otros barrios y ciudades del país a quienes el grupo brinda capacitación y acompañamiento técnico: otros 1500 vecinos promedio. “El nombre Circuito expresa nuestra forma de trabajo, que busca generar sinergias entre diferentes actores comprometidos con el desarrollo comunitario y promover que el proyecto ‘circule’ o ‘atraviese’ las distintas realidades socioeconómicas y culturales del barrio, conformado mayoritariamente por sectores medios-bajos y pobres”.⁶ Marcela Bidegain, la especialista argentina en historia del teatro comunitario, reflexiona ante los 15 años del grupo:

El Circuito Cultural Barracas es un grupo de teatro comunitario en tanto toda la actividad que realizan está gestada por los vecinos-actores desde la comunidad barrial y destinada a la comunidad. En estos 15 años de trabajo el Circuito ha desarrollado una serie de va-

riadas actividades en las que cualquier vecino con ganas de participar de un proyecto artístico puede sumarse según su área de interés.⁷

En el presente los vecinos participan del proyecto teatral *El casamiento de Anita y Mirko*, que ya suma 11 años desde su estreno, de la murga Los Descontrolados de Barracas—que en los pasados carnavales estrenó el espectáculo de murga-teatro, *GPS barrial (turismo humano)*—o del Circuito en Banda. “El Circuito en Banda”, cuenta Bidegain, “propone la integración generacional a través de la música y tiene como modo de trabajo la búsqueda de un repertorio propio y la interpretación de versiones de compositores de variados estilos y ritmos”.

En estos quince años de historia, el Circuito Cultural Barracas ha desarrollado numerosos espectáculos, fundamentales en la historia del teatro argentino contemporáneo: *El chalupazo (Encuentro de payasos)* (1997-2003); *Fiestas teatrales en el Paseo Bardi* (1996-1998); *Los chicos del cordel* (1999-2001, repuesto en 2006-2007); *Primer mundo en camiseta* (1998); *El último Carnaval* (1999); *Hay que pasar el milenio* (2000); *El casamiento de Anita y Mirko* (2001-2011); *Fierita en Buenos Aires* (2002); *Destino de Carnaval* (2003); *Zurcido a mano* (2004-2007); *Barrio Sur* (2004-2005); *No hay mal que dure diez años* (2006); *Flora y fauna del riachuelo* (2007); *Cambio climático o recalentamiento barrial* (2009) y *GPS Barrial (turismo humano)* (2011).⁸

El Circuito Cultural Barracas fue el segundo grupo de teatro comunitario creado en Buenos Aires, en 1996, luego de la experiencia del Catalinas Sur. Pero se diferencia en el hecho de que es el único proyecto de teatro comunitario iniciado por un grupo de teatro profesional: Los Calandracas. Ricardo Talento recuerda:

Creamos el Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas en 1987. Nuestra intención era experimentar el espacio escénico callejero y cimentar el desarrollo artístico en la organización grupal. Con Los Calandracas y otros grupos fundamos el MO-TE-PO, Movimiento de Teatro Popular, que reunió a cientos de teatristas y promovió el gran movimiento de teatro de calle de fines de los 80 y comienzos de los 90 en Buenos Aires.

De Los Calandracas el Circuito Barracas hereda el amor por la investigación en los espacios públicos, y en particular la calle. Afirma Talento:

Hoy el desafío es reconquistar la calle, los espacios públicos. Los medios meten miedo, quieren que la gente se aisle y no salga. Por el contrario, hay que rescatar la fiesta popular que vivimos en los

últimos carnavales, o en las celebraciones del Bicentenario el año pasado, o lo que está haciendo el grupo La Runfla, que se presenta a las cuatro de la mañana en el Parque Avellaneda. Hace muy poco me enojé mucho porque tomé un taxi y cuando doblamos en las calles de Barracas el aparatito del GPS del taxi empezó a decir a viva voz: ¡Zona peligrosa! ¡Zona peligrosa! El taxista no sabía qué hacer para calmar mi indignación.

El Circuito Barracas ensaya actualmente un nuevo espectáculo—*El loquero de doña Cordelia*—, el que, como su nombre lo sugiere, retoma de alguna manera una de las míticas creaciones del grupo, *Los chicos del cordel*, así como una nueva gran metáfora sobre la Argentina. La antigua pensión de Doña Cordelia es conocida como “El Loquero de Doña Cordelia” porque allí se han hospedado, a lo largo de los años, los considerados “locos” por el resto del barrio. Estos pensionistas, influenciados por los festejos del Bicentenario, en el año I hacia el tricentenario, han decidido “refundar” la Revolución de Mayo. Se han propuesto “refundar” todo lo “fundado” en los primeros doscientos años, ya sea la historia contada según las conveniencias de turno, las relaciones vecinales y las certezas personales que rigen socialmente como mandatos. Rosita y su acólita Saturnina, actuales encargadas de la pensión, desesperan ante esta iniciativa, ya que otras ideas de este tipo han traído multas y clausuras para la casa. El plan se pone en marcha y para eso se ha convocado a los espectadores para que apoyen la iniciativa y propaguen la idea por otros barrios. Se alían a la propuesta los marginados de siempre, en este caso un grupo de chicos y adolescentes que viven en las calles del barrio —los “chicos del cordel”. Parece que no se conocen los resultados finales de esta “refundación” porque recién empieza, pero el mismo elenco se pregunta en una canción final: “¿Por qué es tan difícil pensar otras formas de construcción? ¿Por qué desde la locura? ¿Dónde quedó prisionera la cordura que no es capaz de imaginar algo distinto a lo ya imaginado?... En lo de Cordelia lo están intentando”.

Existe además la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario (<http://reddefotografos.blogspot.com>), que surge a partir de la voluntad y el trabajo de fotógrafos amateurs y profesionales que vienen captando, guardando y mostrando las imágenes de la labor de los grupos. Algunos de sus integrantes forman parte de estos grupos. Marcela Bidegain reflexiona, a manera de balance:

Lo que caracteriza a un grupo como el Circuito, además de que tiene más años de historia en el trabajo con los vecinos, es su capacidad

de organización, la formación de nuevos coordinadores para dirigir las diversas actividades y el aporte que como grupo hacen desde su experiencia al trabajo conjunto de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Se trata de que cada vez haya más grupos y, por qué no, que todo barrio tenga su propio grupo de teatro comunitario. Y el Circuito Cultural Barracas lo sabe y trabaja incansablemente para eso.

Con motivo de los festejos por estos 15 años de historia, el Circuito Cultural Barracas preparó una suerte de manifiesto, “La comunidad crea y construye”, que vale la pena reproducir porque expresa cabalmente el espíritu que lo anima. Es además un documento esencial de las transformaciones en el post-neoliberalismo, del pasaje de la resistencia cultural a la construcción:

Los años de dictadura y desgobiernos democráticos llevaron a que la comunidad buscara formas de subsistencia y resistencia a los embates de desintegración que sufría. Nacieron todo tipo de instituciones, comedores, centros culturales, agrupaciones vecinales, sociedades de fomento, etc. Entre todas estas instituciones nacieron los grupos de Teatro Comunitario, como un hecho de resistencia, identidad barrial y rescate de la memoria.

Los tiempos cambiaron y esto nos hizo preguntar si éramos un parche más o una forma distinta de construcción comunitaria. Y nos respondimos que desarrollar la creatividad en el vecino era una posibilidad de imaginarnos y soñarnos a futuro.

Creemos que no estamos en tiempos de resistencia, sino de construcción, y para construir hay que imaginar la forma de hacerlo, y en esto consiste la esencia de nuestro trabajo:

Desarrollar la creatividad en construcción.

Creemos que ser creativos es patrimonio del ser humano y no patrimonio de elegidos, desarrollar la creatividad no significa incentivar guetos de artistas aislados de la realidad, sino desarrollar posibilidades creativas en la comunidad toda, haga lo que haga, porque si no sos capaz de imaginar algo distinto a lo ya construido, el otro mundo posible solo va a estar en manos de los que puedan imaginarlo y al resto solo le va a quedar el papel de “resistirlo” si lo imaginado fue obra de los poderosos de siempre.

El Circuito Cultural Barracas viene desarrollando un proyecto de desarrollo creativo comunitario desde hace 15 años, desarrollo que se materializa en producciones artísticas que tienen una dinámica de participación y construcción grupal puesta en lo colectivo intergeneracional como forma horizontal de retransmisión de saberes. Esto llama la atención de un mundo globalizado que sigue construyendo desde la fragmentación y la incentivación de lo individual.⁹

Intercambios en las formas de producción y los circuitos

La historia de Daniel Veronese sintetiza buena parte de la renovación del teatro argentino en los últimos veinte años. Veronese se inicia como titiritero junto a Ariel Bufano en el Grupo del Teatro San Martín y, paralelamente, a comienzos de los noventa, ingresa al taller de dramaturgia de Mauricio Kartun y va dando a conocer sus primeras obras—*Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, *Los corderos*, *Conversación nocturna*, *Señoritas porteñas*, *Luisa*, *Luz de mañana en traje marrón...*—las que más tarde recoge en el volumen *Cuerpo de prueba*. A partir de 1989 Veronese integra el grupo Periférico de Objetos, con el que estrena un conjunto de espectáculos notables, de gran reconocimiento internacional: *Ubú Rey*, *El hombre de arena*, *Variaciones B...*, *Cámara Gesell*, *Máquina Hamlet*, *Zooedipous*, *Monteverdi Método Bélico*, entre otros. En 2000 reúne en el tomo *La deriva* otro grupo de piezas de su autoría, entre ellas *El líquido táctil*, *Mujeres soñaron caballos*, *Eclipse de auto en camino*, *La noche devora a sus hijos*. En los últimos años, con el Periférico puesto en suspenso y ya desinteresado por la dramaturgia de autor, Veronese desarrolla una amplia tarea de dramaturgia de dirección y se dedica a reescribir grandes clásicos del teatro universal para ponerlos en escena: *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, que se transforman en *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*; *Tres hermanas*, *Tío Vania* y *La gaviota*, de Anton Chejov, que pasan a ser, respectivamente, *Un hombre que se ahoga*, *Espía a una mujer que se mata* y *Los hijos se han dormido*. Veronese realiza además una intensa actividad de giras y de dirección en el extranjero, especialmente en España y México. Y a todo esto suma que hoy es uno de los principales responsables de la corriente de “teatro comercial de arte”, en la que también intervienen, entre otros directores, José María Muscari, Javier Daulte, Valeria Ambrosio, Luciano Suardi y Claudio Tolcachir. Veronese dirigió con éxito, tanto de taquilla como de calidad artística, espectáculos destacados del circuito comercial: *El método Gronholm* de Jordi Galceran, *Gorda* y *La forma*

de las cosas de Neil LaBute, *El descenso del Monte Morgan* de Arthur Miller, *Los reyes de la risa* de Neil Simon, *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams.

Muchos dicen que Veronese no hace bien en “desperdiciar” su talento en la escena comercial, de cuyos “materiales dramáticos” no se puede esperar demasiado. Otros le cuestionan que se disperse en tantas creaciones anuales, en la Argentina y en el extranjero, porque “el que mucho abarca poco aprieta”. Sin embargo, la visión de Veronese responde a un equilibrio que rescata todas las posibilidades de trabajo con idéntica intensidad y maestría. Esto habla de cambios estéticos e ideológicos en el teatro argentino, propiciados por el crecimiento de la escena comercial porteña en los últimos 7 años, cada vez más estrechamente ligada a las redes de globalización, a los mercados internacionales y a la formación de un público transnacional. Explica Veronese:

Sí, tengo miedo de trabajar tanto y no poder pisar fuerte los materiales. Pero ¿qué tipo de materiales? Depende. Para mí lo fundamental es el teatro independiente, que no abandoné nunca ni voy a abandonar. De ahí sale todo, porque el teatro independiente me dio un prestigio que hizo que productores de teatro comercial me llamen y me permitan trabajar de eso. El teatro comercial es un trabajo como cualquier otro. Trato de hacerlo bien, elijo obras y actores que me gusten, y si la obra no me gusta digo que no. Hay un par de éxitos en cartelera ahora a los que dije que no. Si pienso en la recaudación, tendría que haberlos aceptado... Quiero que el teatro comercial ofrezca buenas obras, y que divierta también. No sólo soy espectador de mis obras, sino del teatro en general, y me encantan las comedias. Me encantaría hacer una buena comedia con buenos actores, pasarla bien y que el público la pase bien. Mientras que para el teatro independiente elijo otros materiales que buscan otra profundidad, tocar otras fibras del espectador.¹⁰

Las condiciones de trabajo en el teatro comercial son diferentes y Veronese asume el desafío: “Hay algo claro: en el teatro independiente yo elijo lo que hago, vengan 200, 100 ó 20 personas, yo me hago cargo. En el teatro comercial, si no funciona, el espectáculo se levanta, y además me contratan para que funcione. No es mi producción. Si acepto, tengo que hacer que la gente vaya y salga bien de ese espectáculo, que guste”. A la hora de aceptar un proyecto comercial, Veronese se concentra en el texto. Afirma que “lo leo y veo si me gusta” y agrega que “lo fundamental es el texto. El elenco lo consensuamos. Se consiguen pocas buenas obras, no sólo aquí sino a nivel

mundial, por eso el regreso de los clásicos. En todas las capitales teatrales del mundo hispanico se está regresando a las obras de Miller, Williams, Albee”. Cuando se le pregunta qué aportación están haciendo los nuevos directores incorporados al teatro comercial, todos provenientes de la escena independiente, Veronese duda:

No lo sé, lo veo desde adentro y no tengo distancia crítica. Para mí trabajar para otros públicos es una fuente de experiencia y un ejercicio maravilloso. Por otra parte, hay que estar a la altura de la propuesta, ya que los productores que me convocan—Kompel, Grinbank, Blutrach, Pedemonti—tienen la expectativa de que abramos una brecha entre el teatro comercial y el independiente.

Uno de los rasgos sobresalientes de Veronese, sea cual sea el circuito en el que trabaje, radica en su capacidad para tomar en cuenta las capacidades del público, su atención, su fatiga, sus emociones, su relajación. “Eso es lo más difícil de hacer en el teatro”, asegura.

En cada trabajo me propongo dos cosas. Primero, que los actores se sientan dueños del proyecto, que lo defiendan, porque lo van a tener que defender en cada función. Segundo, que el director desaparezca y aparezca el suceso, el acontecimiento teatral, eso que hace que la gente siga la ilación hasta el final. Alguien me dijo que viendo mis obras sentía que estaba asomado a una ventana, viendo algo que no tenía que ver. Para mí eso es maravilloso, es lo que intento. Cómo crear esa gran mentira pero con visos de verdad, para que el público pueda quedarse sumergido en ese encanto de ilusión. El secreto es crear ilusión pero sin subrayar efectos, para que desaparezca el director. A la vez tiene que ser comprensible la narración, para que el espectador entienda y no se ausente. Para dirigir no hay fórmulas, es intuición.

Para Veronese, además de intuición e invisibilidad, la dirección es un estado de felicidad:

Cuando dirijo me siento perdido en esa marea que son los actores, el texto, el suceso, estoy en un estado distinto que cualquier otro estado de mi vida cotidiana. Me siento muy feliz, estoy como si estuviese drogado o hubiese tomado algo, y puedo entrar en una faceta distinta de mí mismo, que no pongo en marcha cuando hablo como ahora. Cuando hablo estoy pensando en las palabras y seguro exagero o digo alguna mentira para que me comprendan y me quieran. Cuando dirijo

es totalmente verdad, no necesito poner un plus a las situaciones, y quiero que los actores hagan lo mismo.

Consideramos que la experiencia de Veronese en el “teatro comercial de arte” (así como la de Daulte, Muscari, Ambrosio, Tolcachir) marca la pérdida de prejuicios, ampliación de criterios y nuevas dinámicas del teatro de Buenos Aires, condicionadas por las mejoras económicas del país, que facilitan las apuestas de los productores comerciales (quienes se habían retirado de la escena porteña en los años de la crisis).

Sobre la internacionalización del teatro de Buenos Aires

En los últimos veinte años, y especialmente en la última década, ha crecido el número de teatristas que trabajan y estrenan en Buenos Aires y son invitados a llevar sus espectáculos por el mundo o a dirigir en otras naciones. No nos referimos a los cientos de artistas argentinos que viven fuera del país, exiliados para salvar sus vidas o por razones políticas, o radicados en el extranjero por trabajo o por elección, sino a los que viven aquí y son convocados para trabajar afuera. No se ha reflexionado aún lo suficiente sobre este fenómeno que llamamos “la internacionalización del teatro de Buenos Aires”, ni sobre cómo estimularlo y sostenerlo a través de políticas específicas (estatales, autogestivas o de apoyo privado), ni sobre cómo acrecentarlo cada vez más. Valgan como muestra algunas observaciones.

¿A qué se debe ese incremento? Es cierto que en este período han cambiado las condiciones de circulación internacional, ahora más favorables que en décadas anteriores: hay más festivales y más gestores especializados, medios de transporte más accesibles, mayor desarrollo de políticas de intercambio, nuevos instrumentos (videos, blogs, e-mails, Facebook, etc.) para hacer visible la labor de los grupos. Pero también es cierto que la escena porteña es reconocida por su teatro, singular por sus poéticas, por su cantidad de producción y por su excelente calidad.

Hay un caso ejemplar en 2010-2011: el de Ricardo Bartís. El director de *Postales argentinas* fue convocado en octubre por la Bienal de Venecia para participar en un proyecto que involucra a otros grandes directores de Europa: Thomas Ostermeier (Alemania), Romeo Castellucci (Italia), Rodrigo García (radicado en España, pero argentino de origen, director de la compañía La Carnicería), Jan Lauwers (Bélgica), Jan Fabre (Bélgica) y Calixto Bieito (España). Bartís explica que

la Bienal convocó a siete directores internacionales, que considera como lo más representativo del teatro contemporáneo, para que dicten

siete *workshops* con unos veinte actores europeos cada uno. Cada director tiene con su equipo dos encuentros: uno antes de marzo de 2011, y el próximo a realizar en octubre de 2011. Cada uno de estos directores debe montar un espectáculo de unos quince minutos sobre un pecado capital contemporáneo. A su vez cada uno de ellos deberá llevar un trabajo que esté haciendo o haya estrenado en su país. En mi caso, llevaré *El box*.¹¹

Para Bartís, esta invitación excede los méritos de su teatro:

Siento que esta experiencia es un reconocimiento para el teatro alternativo argentino. En esta ocasión me toca circunstancialmente representarlo a mí, pero esto es una expresión de la importancia decisiva que tiene el teatro alternativo argentino en el mundo y en la época. Siento que represento con mi producción a una enorme cantidad de gente que hace teatro en nuestro país y que va a ver nuestros espectáculos y cree que hay ahí un sentimiento cultural y una afirmación cultural argentina diferente.

Para Bartís el teatro alternativo argentino sería el portador de otras formas de producción y de subjetividad teatral (reconocibles, por ejemplo, en la tradición del “teatro independiente”, en el “teatro comunitario” o en su “teatro de estados”). Esas formas se perciben diversas del teatro europeo o americano, de allí su atractivo.

Sólo en 2009-2011 los casos de teatristas y espectáculos convocados por distintos centros teatrales del mundo fueron numerosos: Daniel Veronese (*Mujeres soñaron caballos, Un hombre que se ahoga, Espía a una mujer que se mata, El desarrollo de la civilización venidera, Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*), Claudio Tolcachir (*La omisión de la familia Coleman, Tercer cuerpo*), Mariano Pensotti (*El pasado es un animal grotesco*), Lola Arias (*Mi vida después*), Federico León (*Yo en el futuro*), Heidi Steinhardt (*El trompo metálico*), Diqui James y Gaby Kerpel (*Fuerzabruta*), Rafael Spregelburd (*Todo, Buenos Aires*), el mencionado Bartís (*La pesca, El box*), entre muchos otros, se han presentado en escenarios de diversos países. Artistas de la talla de Elena Roger (*La Piaf*), Sandra Guida, Alejandra Radano, Marcos Montes y Carlos Casella (los cuatro en *Tatuaje*), Javier Daulte, Claudio Tolcachir (*Todos eran mis hijos*), han sido convocados para trabajar en Estados Unidos, Francia, España o México. En el caso de Lola Arias, se ha radicado en Alemania y participa en el proyecto Ciudades Paralelas, cuya presentación se realizó primero en Berlín y luego en Buenos Aires en

diciembre de 2010. En 2009 y 2010 se realizaron festivales internacionales dedicados al teatro argentino en Bayonne (Francia) y Santos (Brasil).

Sin duda Buenos Aires está hoy más fluidamente integrado a los circuitos internacionales que en el pasado. Eso no quiere decir que el movimiento inverso—la presencia de teatristas extranjeros en Buenos Aires—sea equivalente o simétrico. Por el contrario, si algo le falta a Buenos Aires para ser una gran capital teatral, es mayor recepción de espectáculos extranjeros. En este último aspecto, Buenos Aires está muy lejos de París, Nueva York o Barcelona. Si Buenos Aires ha crecido como centro irradiador de teatro, sin duda se ha empequeñecido como centro receptor del teatro internacional. Y no es ésta su única carencia (Dubatti, “Qué le falta”). También hay que tomar en cuenta la presencia de dramaturgos argentinos con obras estrenadas en el extranjero, aunque los autores no necesitan trasladarse. Reflexiona Carlos Gorostiza al respecto:

Actualmente se están haciendo versiones de *Aeroplanos*, *A propósito del tiempo* y *El acompañamiento* en España, Italia y Estados Unidos. Ya en 1950, más allá de esa especie de conmoción local que produjo desde su estreno, *El puente* se lanzó con fuerza propia—quiero decir sin ningún esfuerzo ajeno de su autor ni de sus críticos—a recorrer el mundo. En primer lugar fue España, a través del entusiasmo de Antonio Buero Vallejo (que luego se convirtió en amigo), quien realizó una inteligente adaptación de la obra al lenguaje madrileño. Conservo aún con cariño los libretos que él me enviara para mi aprobación. Por desgracia sus planes de estreno se frustraron porque la obra fue prohibida por los cinco comités de censura de Franco. También a los pocos meses la obra fue traducida al inglés y publicada por Samuel French Editors y representada en algunas universidades de Estados Unidos. Tengo ejemplares de estos libros. Otras representaciones de las que tuve seguras noticias: en México, Puerto Rico, Caracas, Cuba y, por supuesto, en Uruguay. *El puente* fue uno de los iniciadores—o el pionero—de nuestra exportación teatral.¹²

Un caso de internacionalización es la obra de Rafael Spregelburd, quien ha sido autor comisionado del Royal Court Theatre de Londres, el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo y la Akademie Schloß Solitude de Stuttgart, así como director y autor invitado por la Schaubühne de Berlín, el Theaterhaus de Stuttgart y el Chapter Arts Centre de Cardiff. Sus obras han sido montadas en el National Theatre Studio de Londres, el Théâtre de Chaillot de París, el Staatstheater de Stuttgart, el Centro Cultural Helénico

de México, el Münchner Kammerspiele y el Schauspiel Frankfurt. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, alemán, portugués, sueco, catalán, checo, croata, valenciano, esloveno y neerlandés, y editada en España, México, República Checa, Alemania, Francia, Reino Unido e Italia. En éste último país recibió en 2010 el Premio Ubú por su obra *Bizarra*.

Para Rafael Spregelburd, el interés por el teatro de Buenos Aires depende de cada país. A partir de su propia experiencia internacional plantea la siguiente cartografía de vínculos diversos:

En Latinoamérica está más o menos asumido que el teatro argentino se viene posicionando en un lugar interesante, de matriz siempre política y bastante poco lírico, y que a veces puede señalar tendencias, o mostrar un posible teatro del futuro. En los festivales de Colombia, México, Cuba y Chile, sobre todo, se espera a los espectáculos argentinos con un plus de atención. De idéntica manera, se han multiplicado los intercambios de formación: muchos actores y autores latinoamericanos prefieren venir a formarse aquí a Buenos Aires. En Brasil, en cambio, no hay mucha idea de qué sea lo que esté ocurriendo aquí en lengua castellana, y sus expectativas cuando se trata de teatro argentino son más erráticas, por no decir casi siempre incompatibles. En Europa el panorama también está muy dividido, entre aquellos países que, me parece a mí, cultivan desde hace casi dos décadas un fluido intercambio (ensayo mencionarlos en orden de intensidad: Alemania, Cataluña, España y Francia) y otros países donde el “descubrimiento” es más reciente o donde estos desembarcos suelen ser demasiado aislados como para poder leerse con personalidad: Suiza, Austria, Portugal, Italia, Reino Unido, Holanda, Bélgica y República Checa.

Los países con mayor conocimiento real de nuestro teatro vienen a buscar aquí una rara vanguardia, que es la que se da casi exclusivamente dentro del teatro independiente, que—a diferencia de las vanguardias locales con las que coexiste en Europa—tiene una tranquila y cómplice aceptación del público. Es un caso bastante único. Lo he verificado mucho en Cataluña y Alemania, por ejemplo: lo que ellos presentan como extravagancia o como posible vanguardia (recordemos que las vanguardias no suelen contar en su tiempo con la adhesión de las masas) parece ser en el Abasto agua corriente, y al arrancarlos de su contexto obtienen un plus de ajenidad, de extra-

ñamiento. Lo mismo que tal vez ofendería o sacudiría al público de un teatro oficial, complace al mismo público si se le da en una sala alternativa. Y creo que ésa es la clave de esta búsqueda: Europa puede satisfacer aquí su necesidad de miradas alternativas a los modos de producción tradicionales (el Estado—como en el modelo alemán—y el sector comercial—modelo británico). A veces los públicos europeos toleran que se les muestren o digan ciertas cosas porque provienen de países que tienen una coartada: la crisis. Si ven ciertos modos del horror, de frente y sin metáforas (y no me refiero sólo a la representación de la pobreza, que es un horror más domesticado en el teatro, sino sobre todo al horror de la disolución de las certezas, al caos primigenio que oculta el tenaz sentido común) pueden comprenderlo mejor porque proviene de un país al que imaginan devastado, hace 30 años, por la dictadura militar. Luego, por la disolución económica. La información básica que se tiene de latitudes muy remotas (como la nuestra) completa el paisaje y aporta unas claves (casi siempre deformantes) para justificar el teatro.¹³

Spiegelburd elige, dentro de su amplia experiencia, un “caso paradigmático” de esta tendencia:

Cuando presentamos *La escala humana* en Madrid en 2003, las críticas fueron muy amables, pero señalaban como un “extraño error” que la obra no aludiera *directamente* a la crisis del 2001. La obra se había escrito en el 2000, y si bien preanuncia un mar de cosas por venir, nuestro teatro difícilmente decidiera poner en escena un tema de manera sencilla y expositiva, como suele ocurrir en las tradiciones políticas de algunos países de Europa.

Spiegelburd destaca además aquellos países

donde la información es escasa (Japón, Corea, Canadá, incluso Estados Unidos) y los intercambios son propiamente de élites. Cuando estos países conocen poco, pero conocen “algo”, este pequeño dato sirve como única lente para recibir las obras. Me ha ocurrido en Vancouver, por ejemplo, cuando se estrenó *La estupidez*. Hubo mucho revuelo, porque no están acostumbrados a ese tipo de relato (simultáneo, barroco, excedido, con tintes telenovelescos o de errores de traducción), y su único referente era Borges. ¡Por dios! Intentaban corregir, desde lo que suponen una mirada borgeana, las líneas y cabos sueltos de la obra. ¿Quién dijo que esa obra tiene algo que ver con la escritura de Borges? O en todo caso, ¿quién dijo que esa es la clave

para acceder a su meollo? Nadie. Pero tal vez era la única clave con la que los canadienses jugaban a imaginarnos.

Para Spregelburd, finalmente,

las experiencias más interesantes suelen ocurrirme en lugares donde nuestra recepción es esporádica. No habiendo mucha información previa o mucho prejuicio sobre cómo será nuestro teatro, es muy gozoso ver cómo se reciben las obras como si se trataran de una experiencia más universal. Recuerdo pocas adhesiones tan enfáticas, desinteresadas y desfachatadas como las que tuvimos en Eslovaquia, en Suecia o en Nápoles. En lugares como Berlín, Madrid o Barcelona, las obras suelen ser más un objeto de estudio (de estas particularidades que Europa cree poder aprender de las periferias) que un objeto de disfrute teatral y poético.

Pudimos comprobar la relevancia internacional del teatro argentino en el Festival Les Translatines de Bayonne (Francia), frente al Mar Cantábrico, que en su 29º edición—del 15 al 24 de octubre de 2009—estuvo dedicado a la escena de Buenos Aires. Eduardo Pavlovsky (*Potestad*), Federico León (con su película *Estrellas*), Daniel Veronese (con sus versiones de los dramas de Ibsen), Emilio García Wehbi (*Dolor exquisito*), Claudio Tolcachir (*Tercer cuerpo*), Rafael Spregelburd (*Buenos Aires*, entonces todavía no estrenada en la Argentina), Sergio Mercurio (el “titiritero de Banfield”), César Brie (argentino radicado en Bolivia, entonces director del Teatro de los Andes, con *La Odisea*), sumados al fotógrafo Marcos López (el de “Asado en Mendiola”), presentaron sus obras con traducciones y noticias en francés y en vasco, ante un público fervoroso que colmó todas las butacas y aplaudió de pie. El director del encuentro, Jean-Marie Broucaret, director del Théâtre des Chimères, presentó además dos excelentes versiones de textos de Copi, *Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad para expresarse*, en las que desarrolló una poética grotesca, cargada de violencia física y simbólica. En Bayonne, en las mesas de discusión con el público o en charlas informales, se elogió en los espectáculos argentinos su potencia de teatralidad, esto es, la fuerza específica de su lenguaje y su capacidad de instalar un campo de experiencia y subjetividad, que excede lo temático y no busca los despliegues de producción y tecnología para asimilarse (o incluso competir) con el cine, el video y la televisión. A diferencia de las expresiones de la escena europea, impactó especialmente que el argentino es un teatro centrado en el cuerpo, hecho a pura inteligencia desde la asunción de las carencias de producción como potencia expresiva. Un teatro que hace de necesidad virtud, que explota la paradójica

“riqueza de la pobreza” y re-descubre de esta manera la tradición ancestral del cuerpo viviente como productor de metáforas. Un “teatro de estados”, de cuerpos afectados por el acontecimiento poético de la escena. Un teatro, además, en el que el actor posee un protagonismo creador. Un teatro de la reunión, que rescata la base convivial, territorial, a escala humana, y desprecia el vínculo de intermediación tecnológica. Un arte de regreso al hombre. “Lo que más les gusta a los extranjeros del teatro argentino”, nos dijo entonces Tolcachir, “son los excelentes actores. Por eso el secreto del éxito está en los intérpretes y en la dirección de actores”.

Micropoéticas y pluralismo: tres casos

Examinemos brevemente micropoéticas de espectáculos producidos en los últimos años por destacados creadores. Intentaremos expresar la diferencia de sus procedimientos estructurales y sus concepciones, como muestra del canon de multiplicidad característico de la destotalización en la Postdictadura. Esta diferencia se proyecta sobre las otras micropoéticas del período, componiendo una cartografía de la subjetividad y del deseo (Dubatti, “Das Theater”).

Romina Paula es una de las revelaciones del teatro argentino de los últimos años. Presentó en 2009 en el Espacio Callejón, en el Barrio del Abasto, un espectáculo de notable intensidad: *El tiempo todo entero*. Se trata de una reescritura muy libre de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, con un elenco de actores notables: Pilar Gamboa, Esteban Bigliardi, Esteban Lamothe y Susana Pampín. Aunque inspirado en Tennessee Williams, *El tiempo todo entero* es en realidad una obra nueva, en la que *El zoo de cristal* opera como un *palimpsesto* en el montaje de una escritura (la de Paula) sobre otra escritura (la de Williams). Nacida en Buenos Aires en 1979, Romina Paula se formó con Alejandro Catalán, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. Sorprendió con dos espectáculos anteriores: *Si te sigo, muero* (2005, sobre textos del poeta argentino Héctor Viel Temperley) y *Algo de ruido hace* (2007, reescritura también muy libre del cuento “La intrusa” de Jorge Luis Borges). Es además autora de dos extrañas novelas: *¿Vos me querés a mí?* (2005) y *Agosto* (2008). Trabaja además como actriz en teatro y en cine (protagonizó las películas *La punta del Diablo*, *El hombre robado* y *Resfriada*). Viendo *El tiempo todo entero*, quienes hablan de “muerte de la representación” o “posdramaticidad” comprobarían que esas categorías no son válidas para el teatro de Romina Paula, quien multiplica la potencia de la ficción, el espesor de las grandes situaciones dramáticas, y recupera el relato, la historia de acontecimientos,

la emoción y la monumentalidad de los personajes. En este caso sobresale Antonia (correlato de la Laura de Williams), mímesis de los nuevos jóvenes argentinos, lúcida hasta el escándalo y hermana de Bartleby (protagonista del cuento clásico de Herman Melville, que inmortalizó la expresión “Preferiría no hacerlo” como escueta declaración de su vocación por la nada). Antonia no quiere salir de casa, ni relacionarse con gente, se pasa el día sentada frente a la computadora, no quiere trabajar para disponer de “el tiempo todo entero” y sólo cree en “hacer cosas absolutamente improductivas”.¹⁴ Su madre afirma, “A mi hija le falta la cáscara”, y encuentra su venganza: la consuela saber que Antonia tendrá que aguantarse a sí misma toda la vida. Con lleno absoluto desde su estreno, *El tiempo todo entero* se sostiene en el excelente trabajo actoral, especialmente en la singular Pilar Gamboa (ganadora del Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires a la mejor actriz en 2008).

El tiempo todo entero es una dramaturgia de reescritura, y esta posee un valor relevante en la percepción del presente. Aunque vivimos en el presente, nos cuesta pensarlo, porque el análisis es más lento que la percepción. Solemos sentir que no tenemos las herramientas para entender lo más inmediato, y construimos el pasado porque fatalmente pensamos el presente con categorías del pasado, de un pasado cercano o algo más remoto, pero pasado al fin. Por eso nos cuesta comprender nuestro tiempo, entender sus exigencias y sus desafíos, y especialmente potenciar sus novedades. Y a la vez sentimos la obligación de esa comprensión, porque vivimos un período de cambios, un nuevo convivio, con nuevas posibilidades de incidir en la historia. Pensar el presente es una actividad en constante reinicio, que nunca deviene del todo en un saber como herramienta de poder, sino en un campo de experiencia, una zona mutable y permanente como el mismo presente. El pensar como experiencia de lo incapturable, de lo imprevisible e, irremediablemente, del anacronismo. Las mismas palabras valen para el teatro. Lo vivimos en presente, lo pensamos en pasado. Fenómeno de la cultura viviente, el teatro transcurre en el presente, pero nos es tan difícil pensar el teatro durante la percepción de su acontecer como observarnos vivir. Solemos ver los espectáculos a partir de lo que ya sabemos de espectáculos anteriores. Saberes parciales, desajustados. Si asumimos, en consecuencia, ese “fracaso” anunciado, las reescrituras de los clásicos son hoy en el teatro de Buenos Aires el lugar quizá más privilegiado para pensar el presente teatral. Pensar qué hace Paula con *El zoo de cristal* para leer jeroglíficos que, en su política de la diferencia frente a Williams, en su reenunciación desde los cuerpos vivientes,

inscriben y ofrecen las marcas del presente para que puedan ser analizadas. Trazos en imaginarios, procedimientos, trabajo, presencias y ausencias. Paula reflexiona sobre *El zoo de cristal* y su relación con lo autobiográfico y el melodrama:

El zoo de cristal es extraña dentro de la producción de Tennessee Williams. Es, según dicen los estudiosos de su obra, su pieza más autobiográfica. El mismo, en un reportaje en *Paris Review*, dice acerca de este texto: “Creo que *El zoo* surgió de la intensa emoción que sentí al ver que mi hermana iba perdiendo la cabeza”. No quiero decir con esto que le dé siempre una importancia particular a si una obra es o no autobiográfica, pero tengo la sensación de que en esta hay algo doloroso que le da un poder particular. Mi sensación es que en otras obras de Williams, algunas de las cuales también me gustan mucho, nunca deja de haber una cierta distancia, cierto cinismo, que en esta obra no aparece. *El zoo* es patético, si tomamos la definición de patético como aquello “que produce o manifiesta de una manera muy viva los sentimientos, sobre todo de dolor, tristeza o melancolía”, así de patético es. Y eso lo hace profundamente melodramático; y contar/actuar un melodrama fue una de las cosas que nos cautivó.¹⁵

En la mimesis de los nuevos jóvenes, el jeroglífico relevante es Antonia, personaje que encierra elementos autobiográficos y en el que lucidez e inteligencia se relacionan con su anomalía. Reflexiona Paula:

El abordaje de Antonia sería el punto de más distancia con la obra original. En aquella todo lo que veíamos era contado por Tom, visto a través de él. El texto de Williams está enmarcado por monólogos a público del personaje de Tom que advierte que aquello que veremos/ leeremos es lo que él recuerda de los días previos a dejar atrás su hogar, más precisamente, a su hermana y a su madre. Entonces se supone que nosotros estamos asistiendo al recuerdo de Tom. En *El tiempo todo entero*, de algún modo, se le da la palabra a Antonia, la hermana. Y lejos de ser un personaje débil, es alguien que hace de su ¿fobia? un discurso y una forma de ver el mundo. La gramática de la obra es la de este personaje, la administración del tiempo, también. Es alguien que pasa mucho tiempo sola y encerrada; hay algo del empleo del tiempo de Antonia que se parece mucho al del ocio; pero en lugar de ser el ocio como complemento o compensación al trabajo, funciona como un tiempo reflexivo casi, un tiempo personal. Diría que en nuestra versión la acción transcurre en ese

tiempo mental, desconectado de toda productividad, que propone Antonia. Y en cuanto al “Preferiría no hacerlo”, de Bartleby, si bien el hermano lee *Moby Dick* y la asociación podría, también, aparecer por ahí, lo cierto es que no es algo que apareció durante el proceso de la obra sino más bien ahora, cuando aparecen las interpretaciones y la reflexión acerca de lo que hicimos y donde cada tanto aparecen nuevas líneas totalmente coherentes y llenas de sentido pero que no fueron conscientes durante el proceso de ensayos.

Otro universo poético es el que propone el director Manuel Santos Iñurrieta con el Bachín Teatro, grupo fundado en el 2000, y que integran junto a Santos los jóvenes Carolina Guevara, Julieta Grispan y Marcos Peruyero. Se trata de un equipo que, a lo largo de estos diez años, ha construido una sólida trayectoria de investigación, cuyos principales hitos escénicos de producción son *El apoteótico final organizado* (2001), *Siberia* (2002), *Charly* (2004), *Lucientes* (2005), *La comedia mecánica* (2007), *Crónicas de un comediante* (2008), *Teruel y la continuidad del sueño* (2009) y *Mariano Moreno y un teatro de operaciones* (2010), sobre la vida y el pensamiento de uno de los “fundadores” de la acción política en la Argentina a comienzos del siglo XIX, en relación con los festejos del Bicentenario y la revisión del pasado histórico. Nacido en Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires) en 1977 y radicado en la capital porteña desde 2000, Manuel Santos es el director-dramaturgo de los espectáculos de El Bachín, que funciona dentro del Área de Teatro del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Con *Crónicas de un comediante* (2008), unipersonal que él mismo interpretaba, Manuel Santos consiguió la definitiva consolidación de una poética y de un concepto de teatro político, herederos de Bertolt Brecht, en los que El Bachín investiga desde hace una década. El comediante que da nombre a la pieza resulta de un cruce multiplicador de Chaplin, Brecht y los grandes capocómicos argentinos, en especial el Tato Bores monologuista, a su vez tensionados con el actor stanislavkiano de la emoción y la indagación interna. Entre los méritos de *Crónicas de un comediante* se destacan la recuperación o, más aun, la reinención de las técnicas del teatro épico, a partir de un *rattrapage* del materialismo dialéctico (el distanciamiento, el *gestus* brechtiano, el relato como acción, la proyección de imágenes) para rearticular los vínculos problemáticos entre el arte y la política. “No hay estilo que me libre del dolor de ver el dolor”, sostiene *Crónicas de un comediante*, con dramaturgia que prolonga y actualiza la productividad de Brecht en el teatro argentino. Afirma Santos con motivo de la aparición de un libro que recoge sus obras:

La elección del teatro épico brechtiano responde a la necesidad de rescatar nuestra épica y de re-escribir un nuevo relato histórico que ponga en relieve lo que la historia oficial intenta ocultar, que es sin duda la historia de los oprimidos, excluidos y olvidados de nuestro país, de nuestro continente y por qué no, del mundo. Creemos en la contemporaneidad, en la vigencia de este teatro y a través de él vamos al encuentro de los elementos que nos impone nuestra realidad y nuestra actualidad como actores argentinos, latinoamericanos.¹⁶

En *El Bachín* se advierte una profunda subjetividad de grupo, así como la creencia en un ideario articulado y el fervor del trabajo cotidiano. *Teruel* es un homenaje a los caídos en la Guerra Civil Española. Le preguntamos a Santos por la manera en que *El Bachín* resuelve el vínculo entre arte y política, y nos contestó:

Creemos en el arte como una herramienta de transformación social. Es esta posición, esta actitud irrenunciable, que orienta y define nuestro teatro. Creemos también, que asumirnos como grupo de teatro independiente ya es una definición política, que nos demanda pensar el acontecimiento artístico en su totalidad, en una realidad determinada pero modificable, y para un sujeto con el cual deseamos entablar decididamente un diálogo, discutir y polemizar, o acordar con él. Y porque además es trabajar en la construcción de una subjetividad colectiva, social, que nos represente y nos dé voz. Este modo de organizar nuestra producción se manifiesta incluso en nuestro lenguaje escénico, en su estética, en su poética e incluso en la ética, que hace, por ejemplo, que responda estas preguntas en plural. Así es que el vínculo entre arte y política lo resolvemos desoyendo fútiles argumentos sobre “el fin de las ideologías”, “el fin de la historia”, etc. Y nos abocamos a vivir las experiencias poniendo el cuerpo y entrando en los conflictos de nuestra época.

Sin duda, todo teatro es político, si se comprende el término *política* (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos, en la recepción) y extra-artística productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. A

partir de esta concepción, puede distinguirse *macropolítica* de *micropolítica* para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo término, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas. La mayoría de las expresiones teatrales de Buenos Aires en la Postdictadura han devenido micropolíticas, fundación de espacios de subjetividad alternativa. El Bachín Teatro, sin embargo, se define como un grupo anticapitalista, antiimperialista, de izquierda. Su proyecto intenta preservar para el teatro argentino una dimensión macropolítica de resistencia. Al respecto Manuel Santos concluye:

Nuestra forma de producir, en grupo, es un posicionamiento artístico e ideológico. Es nuestra forma de pararnos frente a los acontecimientos y a los movimientos de la historia. Historia que tiende a quebrar, a disolver, a eliminar toda experiencia que no se ajuste a las normas imperantes que el mercado ofrece y sumerge a los incautos en el nihilismo y en una falsa derrota como antesala al individualismo. Pero nosotros somos herederos de un quehacer teatral que se liga directa e ineludiblemente al movimiento teatral independiente argentino. Este legado tiene que ver con la ética, con la responsabilidad que nos demanda ser comunicadores sociales, con ser cuentacuentos, con ser historiadores teatrales de nuestra época. Y esta herencia, este legado nos invita a la confrontación, y a rebelarnos frente a los dueños de la belleza. Ya que para nosotros la belleza es colectiva.

La reflexión sobre la historia es una de las pasiones de la escena actual de Buenos Aires. Pero es sabido que, como lo señaló Aristóteles hace más de dos mil años, el arte y la historia van por caminos diversos. Miguel de Cervantes retomó la oposición aristotélica en su *Don Quijote* y le hizo decir al Bachiller: “Uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (*Don Quijote*, Segunda parte, Capítulo 3). Conscientes de esa diferencia, varios espectáculos argentinos diseñan hoy modos diferentes de transformar la historia en poesía escénica: el biodrama en *Mi vida después* de Lola Arias; la *sprechoper* u “ópera hablada” en *Apátrida* de Rafael Spregelburd; el teatro épico brechtiano en *Mariano Moreno y un teatro de operaciones* de Manuel Santos Iñurrieta; el

juego del teatro dentro del teatro en *Borges y Perón juegan al truco* de Jorge Ricci; el teatro documental en *Don Arturo Illia* de Eduardo Rovner. Entre ellos sobresale por su originalidad *Curupayty. El mapa no es un territorio*, con dramaturgia y dirección de Julio Molina, sobre el horror de la Guerra del Paraguay (1865-1870). Cuenta Molina (Buenos Aires, 1965, con una extensa actividad como actor, director, dramaturgo y docente) que *Curupayty* nació en 2008, convocado para dirigir en el ciclo Work in Progress del Centro Cultural Ricardo Rojas. Afirma:

Hacía tiempo que la Guerra, como elemento trágico, me daba vueltas. Mi bisabuelo era paraguayo, mi apellido viene de ahí; ese Molina, del que desconozco el nombre, cronológicamente estuvo atravesado por el acontecimiento. A esto se suma cierta inclinación histórica que siempre tuve, a veces creo que si no fuese un hombre de teatro, sería alguien vinculado con lo histórico.¹⁷

La Guerra del Paraguay fue un conflicto militar cruento en el que la Triple Alianza—integrada por Argentina, Uruguay y Brasil—arrasó Paraguay y cometió todo tipo de desmanes y violaciones contra el país hermano. Uno de los rasgos más atractivos de la obra *Curupayty* radica en que los personajes hablan en guaraní y se realiza la “traducción” de esos parlamentos o al menos un resumen aproximado en castellano. La lengua guaraní es tal vez la forma teatral más expresiva de la representación de la resistencia paraguaya. Según Julio Molina,

deseaba que la obra fuese dicha en esa lengua, ya que luego de la guerra fue prohibida, pero por supuesto se siguió usando. Esa resistencia me pedía que el espectáculo fuese en ese idioma, además los recursos sonoros, los creía más interesantes. Buscaba que la obra se sintiera, casi por fuera del entendimiento idiomático. Los actores y actrices hablan guaraní, porque son paraguayos, residentes en Argentina, es un elenco binacional. Yo desconozco el idioma. Les pasaba el texto a los actores, y empezaron de diferentes maneras a traducirlo. Algunas negociaciones hubo que hacer ya que lo que yo escribía en el idioma que hablo no tenía traducción en sí. Luego aparece una especie de traducción actuada por los otros intérpretes argentinos.

En escena, Molina incluye a un “historiador” que escribe, revisa documentos y relata episodios de la Guerra del Paraguay.

Creo que es posible llevar la historia a la escena. Hay que estar atentos a no producir panfleto, ni revista *Billiken*. Busco que la revisión histórica produzca escena, que sea ahora, y que no tenga

valor de museo. Las fuerzas del escenario son las que intervienen y enriquecen la cuestión, sabiendo que la subjetividad está en juego; el punto de vista es lo político del autor. Debería cumplir el requisito del pensamiento crítico, para establecer en el presente lo reparador que el pasado produjo. Si no, es un hecho muerto. Y yo prefiero el teatro vivo.

Para escribir *Curupayty* Molina rastreó diversas fuentes, entre otras, el documental *Cándido López, los campos de batalla* de José Luis García, “que me impactó de sobremanera, y luego, mucho documento escrito pasó por mi lectura. Algunas fuentes son contradictorias entre sí”.

En abril *Curupayty* se presentó en Paraguay. Pero el arte hace que el horror de la Guerra del Paraguay, además de vincularse directamente con los acontecimientos históricos entre 1865 y 1870, se transforme en nuestro país en metáfora de otros horrores históricos argentinos: la Conquista al Desierto o la Dictadura 1976-1983. Molina reflexiona al respecto:

Creo que la metáfora más fuerte aparece cuando se toma un hecho real y se lo constituye ficción. Luego, claro, los disparadores generan algo que se torna rizomático. Sarmiento, por ejemplo, en su accionar político, no diferenció mucho lo que pensaba sobre el habitante del Paraguay de aquel entonces respecto de los habitantes originarios de lo que aún no era la Argentina. Su mirada europea produjo bastante iniquidad sobre el continente y sobre sus reales ocupantes, esto es innegable. Creo que lo de la dictadura se torna cercano. Podemos relacionar el perdón público que nuestra Presidenta tuvo para con la nación paraguaya y el propio perdón que el estado argentino, a través del presidente Kirchner, brindó en su momento en la recuperación Esma.

Otro de los aspectos destacables de *Curupayty* es el trabajo sonoro-musical con el rumor coral de los actores, las cañas, el arpa, el sonido de los troncos, el pasto que invade la sala...

Hay algo de coral. Esto hizo que las intervenciones no fuesen tan marcadas, produjo unificación de partes, generando una producción más sutil y una expansión escénica. El Paraguay es un territorio sonoro, pájaros, verde, ríos, su musicalidad es frondosa. Creíamos con Manuel Sahores, el encargado del área sonora, que todo lo sonoro, más el trabajo incidental del arpa, sumarían al discurso dramático en sí. Creo que se logró.

En suma, Romina Paula, Manuel Santos y Julio Molina proponen tres universos micropoéticos diversos, con reglas específicas y concepciones que exigen criterios de aproximación y materiales diferentes. Muestra de un territorio teatral en ebullición, cuya riqueza debe ser comprendida en la complejidad y el pluralismo.

Universidad de Buenos Aires

Notes

¹ Publicaremos próximamente el tomo I de *Historia del teatro de Buenos Aires en la Post-dictadura*, proyecto subvencionado por el Centro Cultural de la Cooperación y que articula la siguiente subperiodización de la Postdictadura: Tomo I: 1983-1989. El teatro en la democracia condicionada; Tomo II: 1989-1995. Teatro, proyecto neoliberal y resistencia política; Tomo III: 1995-1999. Teatro, declinación del neoliberalismo y revueltas sociales; Tomo IV: 1999-2003. El teatro en la crisis del neoliberalismo; Tomo V: 2003-2007. Teatro, proyecto post-neoliberal y transformación; Tomo VI: 2007-2011. El teatro en la profundización del proyecto post-neoliberal.

² Problematicamos el tema en Dubatti, “¿Cuándo...?”

³ El pluralismo “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik 100). Esta actitud pluralista se define por una conjunción específica de doctrinas que Cabanchik define: “I. Las cosas, los estados de cosas, sus características y estructuras se constituyen en su realidad misma a través de la construcción y aplicación de sistemas simbólicos; II. No hay un límite a priori para nuestras posibilidades de construcción de esos sistemas; III. La experiencia nos propone, de hecho, numerosos sistemas simbólicos de un mismo tipo y también de diferente tipo...” (100-01). Si hay proliferación de mundos teatrales—canon de la multiplicidad, canon “imposible”, diversidad de concepciones poéticas en/de Buenos Aires—se requieren bases y herramientas de conocimiento que garanticen la percepción pluralista.

⁴ Para distinguir los conceptos de *selección de corpus* y *antología* de la noción de canon, véase Aníbal Salazar Anglada.

⁵ Entrevista con Ricardo Talento realizada por el autor de este artículo en abril de 2011.

⁶ Texto preparado por el Circuito Cultural Barracas con motivo de su aniversario.

⁷ Entrevista con Marcela Bidegain realizada por el autor de este artículo en mayo de 2011.

⁸ Para mayor información sobre la historia y las actividades del Circuito, puede consultarse la página www.ccbarracas.com.ar

⁹ Agradecemos al Circuito Cultural Barracas la provisión de este documento.

¹⁰ Entrevista con Daniel Veronese realizada por el autor de este artículo en agosto de 2011.

¹¹ Entrevista con Ricardo Bartís realizada por el autor de este artículo en noviembre de 2010.

¹² Declaración de Carlos Gorostiza en entrevista realizada por el autor de este artículo en setiembre de 2010.

¹³ Entrevista con Rafael Spregelburd realizada por el autor de este artículo en setiembre de 2010.

¹⁴ Agradecemos a la autora la provisión del manuscrito de la obra.

¹⁵ Entrevista con Romina Paula realizada por el autor de este artículo en abril de 2010.

¹⁶ Entrevista con Manuel Santos realizada por el autor de este artículo en setiembre de 2010.

¹⁷ Entrevista con Julio Molina realizada por el autor de este artículo en julio de 2011.

Obras citadas

- Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Brook, Peter y Simon Brook. *Brook par Brook. Portrait intime*. Video. Paris: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères, 2005.
- Cabanchik, Samuel. *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Devesa, Patricia y Gabriel Fernández Chapo, comps. *Estéticas de la periferia. El teatro del Gran Buenos Aires Sur. Micropoéticas IV*. Buenos Aires: Ediciones del Centro de Documentación del Teatro del Conurbano Sur, 2009. Presentación de Jorge Dubatti.
- Dubatti, Jorge. “¿Cuándo saldremos del período cultural de la Postdictadura? Indicios de cambio”. *Revista del CCC en Línea* (en prensa). (ver www.centrocultural.coop/revista)
- _____. “Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): ‘Goldenes Zeitalter’: Enttotalisierung und Subjektivität”. *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Eds. Peter Birle, Klaus Bodemer, Andrea Pagni. Frankfurt: Vervuert, 2010. 403-28.
- _____. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.
- _____. coord. e intro. “Micropoéticas: para una visión pluralista del teatro”. *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. (en prensa).
- _____. “Qué le falta a Buenos Aires para ser una gran capital teatral”. *Arlequín. Revista Institucional de SAGAI* (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) 4 (en prensa).
- _____. “Un canon imposible”. *Artez. Revista de las Artes Escénicas* (Bilbao) 165 (2011): 58-59.
- Dubatti, Jorge y María Fukelman. “*Postales argentinas* de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país”. *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo* (Universidad de Valencia) 11-12 (2011): 89-97. Número monográfico dedicado al “Bicentenario de la Argentina”.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.
- Pucciarelli, Alfredo, coord. *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- Salazar Anglada, Aníbal. *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- Santos Iñurrieta, Manuel. *Crónicas de un Comediante, Teruel y la continuidad del sueño*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2009.

Strawson, Peter Frederick. *Individuos*. Madrid: Taurus, 1989.

Veronese, Daniel. *Cuerpo de prueba*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC y Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 1997.

_____. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Villagra, Irene. *Teatro Abierto y Teatrola identidad*. Universidad de Buenos Aires, Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia, 2006 (inédito).

Espacios digitales

www.teatrocomunitario.com.ar

<http://reddefotografos.blogspot.com>

www.ccbarracas.com.ar

